ISSN: 2456–5474 RNI No.UPBIL/2016/68367 Vol.-6* Issue-11*December- 2021
Innovation The Research Concept

भारतीय कला में दृश्य प्रतिनिधित्व के माध्यम से अमूर्तता की अवधारणा

Concept of Abstraction Through Visual Representation in Indian Art

Paper Submission: 12/12/2021, Date of Acceptance: 23/12/2021, Date of Publication: 24/12//2021

शुभम शिवा
सह-आचार्य
ड्राइंग और पेंटिंग विभाग,
डी0जी0पी0जी0 कॉलेज,
कानपुर, उत्तर प्रदेश,
भारत

सारांश

कलाकार अपने भावों की अभिव्यक्ति के लिये सरूप के स्थान पर अमूर्तन के माध्यम को प्रयुक्त करता है। पश्चिमी विचार के अनुसार सरूप से विलग अरूप का भी अपना सौन्दर्य हैजो स्पष्ट और अपरिवर्तनीय है। 14वीं शताब्दी में अमूर्त अभिव्यक्तिवाद के साथ ही इस विचार ने जोर पकड़ा, और माना गया कि भारत में अमूर्तन का विचार पश्चिमी अभिव्यक्तिवाद की देन है, परन्तु जब भारतीय चिंतन की बात आती है तो हमारी परम्परा में स्थूल के साथ सूक्ष्म की अभिव्यक्ति विचारकों द्वारा पूर्व से ही प्रतिपादित है। भारतीय चिंतन के अनुसार ही हमारी कला विचार में भी अमूर्तन पर चिंतन किया गया है तथा आधुनिक भारतीय कला में स्थूल के माध्यम से अमूर्त की अभिव्यंजना की गयी। अनेक प्रबुद्ध कलाकारों की कलाकृतियों पर पत्र में विचार किया गया है।

The artist uses the medium of abstraction instead of form to express his feelings. According to Western thought, the detached form also has its own beauty which is clear and unchanging. This idea gained momentum with Abstract Expressionism in the 14th century, and the idea of abstraction is believed to have developed in IndiaExpressionism is a gift, but when it comes to Indian thought, the expression of the subtle along with the gross is already propounded by the thinkers in our tradition. According to Indian thought, abstraction has also been considered in our art thought and in modern Indian art abstraction was expressed through gross. The works of many enlightened artists have been considered in the paper.

मुख्य शब्दः दृश्य कला में अमूर्तन, अमूर्त शैली, अमूर्तन का भारतीय चिंतन, अमूर्तन का पश्चिमी चिंतन, सामाजिक कला में अमूर्तन, गैर वस्तुनिष्ठ कला, अमूर्त अभिव्यक्ति

Keywords: Abstraction In Visual Arts, Abstract Style, Indian Thought Of Abstraction, Western Thought Of Abstraction, Abstraction In Social Art, Non-Objective Art, Abstract Expression

प्रस्तावना

कला में अमूर्त का उल्लेख गैर-प्रतिनिधित्वीय या गैर-उद्देश्य कला के रूप में किया जाता है। कलाकार अभिव्यक्ति के लिए प्रतिनिधित्वात्मक आँकड़े या वस्तुओं से बचता है। इस प्रकार वह अभिव्यक्ति पर जोर देता है, और सामग्री या तकनीकी परिष्करण से बचता है। कैनवास पर दर्शक विभिन्न आकृतियों को देख सकते हैं जिन्हें रूपों के रूप में पहचाना नहीं जा सकता है, कभी-कभी अतिरंजित या विकृत रूपों को सरलीकृत आकृतियों, ब्रश, स्ट्रोक, निर्मित बनावट और निर्माण की प्रक्रिया के रूप में देखा जा सकता है। जैसा कि परिभाषित रूप में कुछ भी नहीं दर्शाया गया है, इसलिए दर्शक अपने अनुसार कलाकृति की व्याख्या करने के लिए स्वतंत्र है।

वर्तमान में अमूर्त कला क्रमशः शैलियों और कला आंदोलनों की एक विस्तृत श्रृंखला को अपनी कृपा और परिभाषा के साथ शामिल करती है। इस व्यापक शब्द में गैर-प्रतिनिधित्वात्मक कला, गैर-वस्तुनिष्ठ कला, अमूर्त अभिव्यक्तिवाद, ऑप कला, न्यूनतमवाद, भविष्यवाद आदि शामिल हैं। इन आधुनिक शैलियों का अनुसरण करने वाले कलाकारों के पास अमूर्तता का पता लगाने के लिए व्यक्तिगत दृष्टिकोण था, साथ ही रंग, भावनाओं और अंतर्ज्ञान, न्यूनतम, ज्यामितीय आकृतियों, हावभाव और अधिक से संबंधित अमूर्तता के कई रूप थे। अमूर्त कला हाव भाव, ज्यामितीय, तरल या आलंकारिक हो सकती है (ऐसी घटना को दर्शाती है जो दृश्य नहीं है जैसे भावना, ध्वनि या आध्यात्मिकता)।

अध्ययन को उद्देश्य

प्रस्तुत शोध आलेख का उद्देश्य अमूर्त की पश्चिमी अवधारणा का विचार तथा अमूर्तन की भारतीय अवधारणा का विचार करना है तथा आधुनिक भारतीय कला में कलाकारों ने इसे किस प्रकार अपनी अभिव्यक्ति का माध्यम बनायाहै यह विचार करना है।

अमूर्त की अवधारणा भारत में पश्चिम से आई

लंबे संघर्ष के बाद भारत को ब्रिटिश औपनिवेशिक शासन से आजादी मिली। इससे स्वतंत्रता के साथ हर पहलू से मुक्त होने की प्रक्रिया का विकास हुआ। इस समय कलाकार ने बंगाल स्कूल या कला की ब्रिटिश शिक्षा के अकादमिक मानकों द्वारा दी गई राष्ट्रवाद की परम्पराओं की सभी दहलीज को पार कर लिया। कला में व्यक्तिगत और अनूठे संवादों की तलाश में वे स्वतंत्र रूप से आगे बढ़े। पश्चिमी 'वाद' कला आंदोलनों का प्रभाव था जो फ्रांस या जर्मनी में पैदा हो रहे थे। अंग्रेजों द्वारा पेंटिंग के पश्चिमी तरीकों का

परिचय, नए माध्यमों और तकनीकों का पता लगाने की स्वतंत्रता सभी ने स्वतंत्र भारत के कलाकारों को अपने आंतरिक स्व की अप्रतिबंधित अभिव्यक्ति के लिए प्रेरित किया। व्यक्तित्व की भावनाओं और आंतरिक क्षेत्रों को चित्रित करने के लिए वस्तुओं का चित्रण प्रक्रिया में छोड़ दिया गया था। उन्होंने अपने कैनवास पर गैर-प्रस्तुतिकरण, गैर-उद्देश्य और अभिव्यक्तिवादी चित्रण में प्रतिनिधित्वकारी बदल दिया। अमूर्ततावादी के पश्चिमी विचार ने मानव मानस की जांच करने के लिए अमूर्तता की प्रक्रिया को प्रेरित किया। इसलिए, यह पहली जगह में प्रतीत होता है कि अमूर्त अभिव्यक्ति का विचार पश्चिमी भूमि से हमारे देश तक पहुँचा।

अमूर्तता की पश्चिमी अवधारणा

जर्मन अभिव्यक्तिवादी कलाकार कैंडिंस्की का विचार अमूर्तता की प्रशंसा को दर्शाता है, वह कलाकारों को अमूर्त कला के निर्माण के लिए कवि मानता है।

"सभी कलाओं में, अमूर्त पेंटिंग सबसे कठिन है। यह मांग करता है कि आप अच्छी तरह से आकर्षित करना जानते हैं, कि आपके पास रचना और रंगों के लिए एक उच्च संवेदनशीलता है और आप एक सच्चे कवि हैं। यह अंतिम आवश्यक है"

कला के औपचारिक गुणों के काम के मूल्य की सराहना करने के लिए दार्शनिक औचित्य प्लेटो के इस कथन से उपजा है कि,

"सीधी रेखाएं और वृत्त हैं.. न केवल सुंदर ... बल्कि शाश्वत और बिल्कुल सुंदर ।"

प्लेटो का अर्थ था - गैर-प्रकृतिवादी छवियों (वृत्त, वर्ग, त्रिकोंण और इसी तरह) में एक पूर्ण, अपरिवर्तनीय सुंदरता होती है। इस प्रकार, एक पेंटिंग की केवल उसकी रेखा और रंग के लिए सराहना की जा सकती है - इसमें किसी प्राकृतिक वस्तु या दृश्य को चित्रित करने की आवश्यकता नहीं होती है। फ्रांसीसी कलाकार मौरिस डेनिस ने भी यही विचार व्यक्त किया, उन्होंने लिखा, 'याद रखें कि एक तस्वीर-युद्ध का घोड़ा या नग्न महिला होने से पहले... अनिवार्य रूप से एक निश्चित क्रम में इकट्ठे रंग से ढकी एक सपाट सतह होती है।'

मोनेट ने उन्नीसवीं सदी में यूरोप में प्रभाववाद की शुरूआत की। इसने कलाकार की धारणा को बदल दिया। प्रभाववाद ने वस्तु के बजाय रंग और उसकी प्रतिनिधित्व शक्ति पर जोर दिया। कलाकार प्रभाववाद की ओर आकर्षित हुए और अकादमिक यथार्थवाद से स्थानांतरित हो गए, जिसने यूरोप की महान अकादमियों में पढ़ाए जाने वाले शास्त्रीय यथार्थवाद के पारंपरिक सिद्धांतों का पालन करने पर जोर दिया। इन सिद्धांतों ने एक पहचानने योग्य दृश्य या वस्तु के निर्माण को ठीक से समाप्त कर दिया। कला का एक काम बाहरी वास्तविकता की नकल या प्रतिनिधित्व करने वाला था। हालांकि, इस समय प्रभाववादियों ने रंग पर जोर दिया। उन्होंनें भौतिक वस्तुओं के बजाय अपने चित्रों में वायुमंडलीय प्रकाश को चित्रित करने का प्रयास किया। जर्मन अभिव्यक्तिवादियों ने रंग को अपनी पेंटिंग का आधार माना और आगे इस भिन्नता का समर्थन किया। 1911 में प्रमुख अभिव्यक्तिवादी नेता वासिली कैंडिंस्की ने "ऑन द स्पिरिचुअल इन आर्ट" नामक एक पुस्तक प्रकाशित की, जो अमूर्त पेंटिंग का आधार पाठ बन गया। आकार और रंग के मार्मिक प्रवाह और संगीत के साथ स्पष्ट प्रतिनिधित्वात्मक संबंध ने कैंडिंस्की को राजी कर लिया। कैंडिंस्की रंग को सुन और देख सकता था, इस प्रकार रंग के लिए असामान्य संवेदनशीलता होने के कारण, उनका मानना था कि कला के काम को बौद्धिक रूप से माना जाना चाहिए। पॉल क्ले एक अन्य अभिव्यक्तिवादी थे, जिन्होंने बॉहॉस में कैंडिंस्की के साथ पढ़ाया, क्ले ने भी रंग सिद्धांत पर विस्तार से लिखा। उनके व्याख्यान-"रूप और डिज़ाइन सिद्धांत पर लेखन" को आधुनिक कला के लिए बहुत महत्वपूर्ण पाठ माना जाता है। उनके प्रसिद्ध शब्द, "एक रेखा एक बिंदु है जो टहलने जाती है" अमूर्त अभिव्यक्ति के बारे में उनकी दृष्टि को दर्शाती है। इसके अलावा और भी कई कलाकार थे जो इसी विचार का अनुसरण कर रहे थे। इसलिए, अब कलाकारों ने "शुद्ध कला" की कृतियों का निर्माण करना शुरू कर दिया। ये रचनात्मक कार्य थे, दृश्य धारणा से मुक्त लेकिन उनकी जड़े कलाकार की कल्पना में थीं।

अमूर्तता की भारतीय अवधारणा

भारतीय कला में अमूर्तता की अवधारणा कला को अनुकरण के मार्ग से हटाकर, अपने स्वतंत्र रूप और भावना को विकसित करने की कला की प्रवृत्ति का संकेत है। पश्चिम में, इस प्रवृत्ति को अभूपूर्व क्रांति के रूप में माना जाता था। कला के प्रति पूरी तरह से नए दृष्टिकोंण के रूप में इसे सराहना मिली, जिसे सभ्यता के लिए आत्म-जागरूक, जीवंत और नया समझा गया। यद्यपि भारतीय अवधारणा में 'अमूर्त' शब्द के साथ दृश्य के अमूर्तन के बारे में यह आत्म-सचेत दृष्टिकोंण भी है जो पश्चिम के अमूर्त, गैर-वस्तुनिष्ठ और गैर-प्रतिनिधित्वीय शब्दों को संदर्भित करता है। कला के गैर-उद्देश्यपूर्ण, गैर-प्रतिनिधित्वपूर्ण और अमूर्त काम के इन रूपों की एक सामान्य प्रवृत्ति प्रकृति या मानव दुनिया में उपलब्ध आंकड़ों के रूप से आगे बढ़ने का प्रयास है, या इसे कला के उद्देश्य के विघटन के रूप में व्याख्या किया जा सकता है। अनुकरण की दिशाएं इसकी रूप और भावनाओं की अपनी स्वतंत्र अभिव्यक्ति है। इस प्रकार एक कलाकार की कला के लिये संवेदनाओं की व्यक्तिगत कल्पना से उत्पन्न होने वाली आकृतियों या आकृतियों का निर्माण। हालाँकि क्योंकि आकृति का उपयोग बाहरी दुनिया के सभी रूपों का प्रतिनिधित्व करने के लिए किया जा सकता है, इसका अर्थ रूढ़ हो जाता है। अतः स्वप्रतिष्ठित होने की अवधारणा भारतीय संदर्भ में कला के लिए अधिक उपयुक्त है। अमूर्त कार्य करते समय कलाकार बाहरी दुनिया में उपलब्ध आकृतियों या रूपों को नकारता नहीं है, बल्कि उन्हें अपनी कल्पना का रूप देता है, यह कलाकार के उपलब्ध होने का संस्करण बन जाता है।

प्राचीन भारतीय ग्रंथ कला में अनुकरण की अवधारणा की स्पष्ट रूप से चर्चा करते हैं। भरतमुनि ने अपने नाट्यशास्त्र में नाटक को नकल बताया है। हालांकि भरतमुनि के विचार में अनुकरण कच्ची नकल या नकल नहीं है बल्कि एक कल्पनाशील पुननिर्माण या पुनः प्रस्तुति है।

कृष्णामूर्ति का मानना है कि भरतमुनि के परिप्रेक्ष्य और प्रकाशमय विश्लेषण में कला या जीवन का आधारभूत स्रोत, जिस पर वह सुधार करने की कोशिश करता है, वह कोई और नहीं बल्कि भावनाओं, से भरी मनुष्य की मानसिक दुनिया है जो उसे हर समय गतिविधि के लिए प्रेरित करती है। हालाँकि, दुनिया में वास्तविक जुनून स्वयं कलात्मक नहीं है। जीवन में मानसिक स्थिति सुख और दुख के साथ होती है। हालाँकि जब कोई कलाकार उनकी ओर मुड़ता है, तो वह उन्हें अपनी कल्पना में अपने स्वयं के निर्माण के एक पैटर्न में डाल देता है, एक ऐसा पैटर्न जो पृथ्वी पर कभी मौजूद नहीं था। रचनात्मक प्रतिभा या कल्पना के नियम का पालन करने वाली केवल ये प्रतिरूपित मानसिक अवस्थाएँ ही तकनीकी रूप से भावना कहलाने के योग्य हैं। रचनात्मक कल्पना की प्रक्रिया को ही भावना कहा जाता है जो सौंदर्य संवेदनशीलता के समान है। दर्शक (भावक या रसिका) के रूप में नाटककार के रूप में यह पहली शर्त है।

इसलिए, हम देख सकते हैं कि कैसे भरतमुनि कलाकार द्वारा स्वयं कल्पित उपन्यास पैटर्न द्वारा सबसे अमूर्त भावनाओं के चित्रण के लिए संदर्भित करते हैं। वह वर्णन करता है कि कैसे एक कलाकार सादृश्य बनाता है। इसके अलावा एक अन्य दार्शनिक आनंदवर्धन कहते हैं कि -

'खूबसूरती के महल में कई परतें हैं, और जो सबसे बाहर है वह सबसे कम महत्वपूर्ण है। स्पष्ट रूप से सुंदर बाहरी केवल तभी ध्यान देने योग्य हो जाता है जब यह आंतरिक सौंदर्य कोर के लिए उपयुक्त माध्यम के रूप में कार्य करता है जो रस और सौदर्य भावना है।'

के0 कृष्णमूर्ति आगे कहते हैं कि यह कहना कि रूप सुंदर है और इस लयबद्ध उपकरण द्वारा डिज़ाइन किया गया है, या छवि द्वारा रंगीन सामग्री, आनंदवर्धन के लिए केवल भोली है। कोई भी सौंदर्य श्रेणी चाहे वह अलंकार हो, गुण हो, रीति हो या वृत्ति, शिथिल रूप से लटकी हुई हो या सुस्पष्ट सामग्री हो, वह स्वयं की कमी है क्योंकि यह रस के अंतरतम आत्मा या मूल को याद करती है। कोई भी विद्वान व्यक्ति सौन्दर्य के इन प्रमाणिक पहलुओं को ग्रहण कर सकता है, लेकिन अंतरतम रस को समझने या समझाने के लिए केवल रसिका की आवश्यकता होती है।

इसलिए कला अनुभूति की प्रतीति है न कि अनुकरण की और संवेदना वस्तु को उसके रूप को उसकी मुक्त व्यंजना का संकेत बनाती है। वस्तु को उसके उपलब्ध रूप में लेने के लिए यह अर्थ कला में भी आ सकता है, जहां इन्द्रियां अनुकरण सादृश्य के माध्यम से किसी वास्तविक की खोज करना शुरू कर देती हैं, लेकिन यह कला अभ्यास की एक विशेष दिशा हो सकती है, इसकी प्रकृति नहीं। कला की प्रकृति में समानता यह है कि भावनाओं को जगाना कला का आधार है। आकृतियाँ चाहे अनुकरणीय हों या अमूर्त कला के रूप में वर्गीकृत नहीं की जा सकतीं यदि वे किसी भावना या भावना को व्यक्त या उद्घटित नहीं करती हैं।

अमूर्त और गैर-आलंकारिक की प्रवृत्ति कलाकार द्वारा चल रहे इस अभ्यास को नकारने की प्रवृत्ति है, जो अपनी कला के काम, अपने अपने माध्यम, अपने रूप, अपनी साधन की स्वतंत्रता का महिमामंडन करता है, नए लेकिन समान रूप से जागरूक व्यक्ति को महिमा देता है। निष्कर्षण की प्रक्रिया में प्रस्तुत आकृति के रूप को गहराई की आयामीता के बिना चित्र के दो आयामी समतल जमीन पर उतारा जाता है, ताकि चित्र में आकृति का रूप उसकी अपनी पहचान बन जाए। ऐसा रूप बने जो छवि धर्मी हो न दिखाई देने वाले धर्मी। तभी सरल दृष्टिकोंण को पूरा करे मानव आकृतियों या अन्य वस्तुओं के ऐसे चित्र ऐसे परिवर्तन में बनाए जाते हैं जहाँ दृश्य आकृति के आगे और पीछे या कंधे से कंधा मिलाकर एक ही समतल दो आयामी जमीन पर प्रस्तुत किये जाते है। देखने वाले को सादृश्य का अनुभव नहीं होता है, कुछ भी नहीं पहचानता है, लेकिन यह भी एक तरह का सादृश्य अभ्यास है, जहां प्रतिकृति वस्तु की प्रतीत होने वाली छाप को अपने तरीके से उद्घटित करती है। चित्रकार अपने चित्रकला के माध्यम को प्रमुख बनाकर दृश्य रूप को जानबूझकर विकृत करता है। सार का अर्थ है आकृति से हटकर आकृति अभ्यास को एक नया मोड़ देना। कला हमारे बाहर की अमूर्त आंतरिक दुनिया का सार्थक अवतार देती है, उसकी बनाई मूर्तियों में आंतरिक दुनिया के अमूर्त अनुभव को व्यक्त करती है। अतः सार शब्द का अर्थ समानता को भूलकर स्वतंत्र अभ्यास करना है।

दार्शनिक अभिनवगुप्त तर्कसंगत रूप से रहस्यवादी दृष्टि से जो पता चलता है उसे सही ठहराते हैं। वह इसे यथार्थवादी आदर्शवाद (आभासवाद) की एक प्रणाली के रूप में परिभाषित करते हैं क्योंकि वह कहते हैं कि वह सब जो प्रकट होता है, वह सब जो धारणा की वस्तु बनाता है, वह सब जो बाहरी इन्द्रियों या आंतरिक मन की पहुँच के भीतर है, वह सब जिसके बारे में हम सचेत हैं जब इन्द्रियाँ और मन काम करना बंद कर देते हैं, तो वह सब मानव चेतना, जो सीमित हैं, सामान्य रूप से सचेत नहीं हो सकती है और इसलिए वह केवल आत्म-साक्षात्कार का विषय है। संक्षेप में, वह सब कुछ जो किसी भी रूप में मौजूद है और जिसके संबंध में किसी भी प्रकार की भाषा का उपयोग संभव है, चाहे वह विषय हो, वस्तु हो, ज्ञान का साधन हो या स्वयं ज्ञान हो, वही भाषा है। भावों की पूरी दुनिया सर्व-समावेशी सार्वभौमिक चेतना या स्वयं की अभिव्यक्ति है। इसे स्वातंत्रयवाद या स्वैच्छिकवाद भी कहा जाता है क्योंकि यह परम तत्वमीमांसा प्रधान होने की स्वतंत्र इच्छा रखता है।

वह पारलौकिक स्तर पर भी सौंदर्य अनुभव की व्याख्या करता है, जिस पर यह आनंद के अनुभव के अलावा और कुछ नहीं है। इसलिए, प्रतीकात्मक और आध्यात्मिक की अवधारणा भारतीय कला में दृश्य चित्रण में

अमूर्त प्रतिनिधित्व की आत्मा को वहन करती है। आधुनिक भारतीय कला में अमूर्तता के विचार को भारतीय दर्शन, रहस्यवाद और प्रतीकात्मक या प्रकृति-व्युत्पन्न मौखिक विशेषता के रूप में या यूरोपीय आधुनिकतावाद के रूप में शुद्ध औपचारिक अभ्यास के रूप में देखा जाता है।

आधुनिक भारतीय कला में स्वीकृत और चित्रित के रूप में अमूर्तता

1920 में भारतीय कला परिदृश्य में पश्चिमी समानता में अमूर्तता स्पष्ट हो गई और अभिव्यक्ति की प्रमाणिकता खोजने के लिए अमूर्तता का अभ्यास करने वाले कलाकार रवींद्र नाथ टैगोर थे। गायत्री सिन्हा के अनुसार, "भारतीय कला में आधुनिकता के सबसे पहले अग्रदूत रवींद्र नाथ टैगोर, अमृता शेर गिल और जैमिनी रॉय जैसे कलाकार थे, जिनकी रचनाएँ एक-दूसरे से बहुत अलग थीं, लेकिन उनका एक ही उद्देश्य था, अभिव्यक्ति की प्रमाणिकता की खोज करना"। इस प्रक्रिया में, उन्होंने कला की कई भाषाओं की पेचीदगियों के साथ संघर्ष किया, जो एक ही समय में वर्तमान के लिए उपयुक्त बनाने या संश्लेषित करने की क विधि की खोज करने के लिए मौजूद थीं। "रवींद्र नाथ टैगोर के विचारोत्तेजक अभिव्यंजनावादी चित्र अचेतन की गहराई से उभरे हैं और उनका आसुत सार उनकी अपनी पीड़ा की बात करता है"। उन्होंने अपने सौंदर्य निबंधों में उल्लेख किया है, "सुंदर उपयोगी नहीं है, इसका स्वयं होने के अलावा कोई महत्व नहीं है"।

रवींद्र नाथ के कार्यों की तुलना अक्सर यूरोपीय आधुनिक कलाकारों, विशेष रूप से जर्मन अभिव्यक्तिवादियों से की जाती है, क्योंकि आंतरिक सत्य को प्रकट करने के लिए बाहरी वास्तविकता को भेदने के तरीके में समानता है। 1940 और 1950 के दशक के अंत के दौरान, भारतीय कलाकारों की उपलब्धि एक अभिव्यंजक लेकिन आधुनिक मुहावरा था, जिसने उनके कलात्मक प्रयासों को चिन्हित किया। अभिव्यक्तिवाद भावनाओं या भावनाओं का सीधा संचार करता है और इसने कलाकारों के लिए एक बड़ी अपील की। अभिव्यक्तिवादी कार्य गहन आंतरिक भावनाओं को दर्शाते हैं। वास्तविक दुनिया की छवियों को व्यक्तिपरक, अक्सर तीव्र रंग और रूप के विरूपण द्वारा भावनाओं या मन की अवस्थाओं के अनुरूप बदल दिया गया था।

प्रदोष दास गुप्ता की 'सिम्फनी इन कर्व्स'(1954) एक प्रकृति व्युत्पन्न हैं जो मानव धड़ की ज्यामितीय प्रस्तुति है, फिर भी परिणामी वस्तु को उसकी औपचारिक व्यवस्था में निहित अमूर्त मूल्यों के संदर्भ में एक साथ समझना संभव है। यद्यपि उनका दृढ़ विश्वास था कि, एक छवि होनी चाहिए क्योंकि भारतीयों ने वैचारिक रूप के रूप में हर अमूर्त भावना या विचार को एक रूप या आकार दिया है। उन्होंने अपने 'द एग ब्राइड', में सौंदर्य तृप्ति के लिए फॉर्म को विकृत कर दिया, इसे सरल कर दिया। वी0एस0 गायतोंडे 1950 के दशक के शुरूआती अमूर्तवादियों में से एक हैं, जिन्होंने पॉल क्ले द्वारा ज्यामितीय आकृतियों के संयोजन से शुरूआत की, उन्होंने प्रकृति की विशालता के अनुभव को उजागर करने वाले व्यापक तानवाले विस्तार के साथ बड़े कार्यों को बनाना प्रारंभ किया। सैयद रज़ा ने 1940 के दशक में प्रकृति के प्रति अपने पुराने लगाव से अपनी अमूर्त भाषा विकसित की। अंत में वह पेंटिंग पर पहुँचे, जिसे उन्होंने 'बिन्दु', 'योनि' या 'अंकुरण' शीर्षक दिया, अमूर्त पेंटिंग की चित्रमय भाषा के माध्यम से सार्वभौमिक अवधाराणाओं की अभिव्यक्ति की। रज़ा, बीरेन डे की रचनाएँ तांत्रिक परंपराओं से प्रेरित हैं। दार्शनिक रूप से निहित वैचारिक आधार के साथ ब्रह्माण्ड और ज्यामितीय अमूर्त घटकों के सम्मिश्रण को उनकी कला में प्रासंगिक रूप से स्वदेशी मान्यता में प्रस्तुत किया गया था। एन0एस0 बेंद्रे गंभीर सादगी और क्लासिक लालित्य की छवियों के निर्माण के माध्यम से अमूर्तता तक पहुंचे । शांति दवे और जी0आर0 संतोष ने पारदर्शी वॉश से लेकर मोटी इम्पैस्टो तक की बनावट वाली सतहों की खोज में अलग-अलग दिशाओं में प्रयोग किए । के0सी0एस0. पणिकर की 'शब्द और प्रतीक' पूरी तरह से दृश्य रूपांकनों के साथ, पवित्र ग्रंथों की मनोरम शक्ति को प्रेरित करती है।

प्राकृतिक रूपों और आकृतियों के पहचान योग्य प्रतिनिधित्व से उत्पन्न अंतराल , संरचना और रंग की सचित्र अनिवार्यताओं पर जोर देने के साथ, एच0ए0गादे 1960 के दशक तक प्राकृतिक चित्रण से अमूर्त छवियों तक चले गए। 1970 के दशक में, नसरीन मोहम्मदी भी पहले के परिदृश्यों से अमूर्तता में स्थानांतरित हो गई , पहले प्रकृति-आधारित इमेजरी की टोनल और टेक्सचरल समृद्धि के लिए एक बोल्ड सुलेख प्रक्रिया थी, धीरे-धीरे कलाकार ने सीधी रेखा के शुद्ध ज्यामितीय अनुनाद की ओर रूख किया। न्यूनतम कला की तरह, नसरीन की कल्पना अवधारणात्मक द्वारा चिन्हित है।

जे0 स्वामीनाथन ने भी इस संदर्भ में अध्यात्म के साथ विस्तृत और प्रेरक रंग, रिक्त स्थान को विपरीत प्रभाव के साथ एक साथ रखा। उन्होंने जनजातीय जीवन से अंतराल -प्रेरित प्रतीकों के साथ प्रयोग किया और इस प्रकार ऐसी भाषा का निर्माण किया जो ब्राह्माण्ड में उनके विश्वास को चुपचाप संप्रेषित कर सके।

इसी प्रकार किसी एकल वर्ग या वृत्त की औपचारिक सादगी पर आधारित पेंटिंग न्यूनतम की ओर आकांक्षा प्रतीत होती है। मानवतावाद और सार की भाषा के बीच की कड़ी को सोमनाथ होर के 'व्हाइट ऑन व्हाइट' पल्प प्रिंट में सबसे अच्छा दिखाया गया है। 1970 के दशक से 'घाव श्रंखला की छवियों में एक परिभाषित रूप से रहित, प्रिंट स्वयं शरीर बन गया जिस पर घाव लगाए गए हैं।

कलाकार अनीता दुबे ने 2000 में अपनी कृति 'रिवर/डिज़ीज' का निर्माण किया, यह उनके अनुसार बड़े पैमाने पर पलायन की बात करता है क्योंकि वह आँखों को लोग मानती हैं या वे एक ट्यूमर वाली बीमारी की तरहअनियंत्रित रूप से बढ़ने वाली कोशिकाएँ हो सकती हैं। कलाकृति का निर्माण चीनी मिट्टी की तांबे की आँखों से किया गया है, जिसे मथुरा और नाथद्वारा में हिन्दू मूर्तियों को जीवंत करने के लिए रखा गया है।

यशोधरा डालमिया अपने वास्तुशिल्प स्थान पर विचार करती हैं-उनके बाकी कामों की तरह 'रिवर/डिज़ीज' के लिए अत्याधुनिक है क्योंकि इसके प्रलोभन आपको क्रूर सत्य के लिए तैयार करते हैं। वह बताती हैं कि आँखों का अंतहीन फैलाव आपके अंतःकरण में झाँक रहा हो सकता है।

लालू प्रसाद शॉ, गणेश हलोई, जेराम पटेल, अमिताभ धर आदि की कलाकृतियों के अन्य उदाहरण हैं। समनिंद्र नाथ मजूमदार कहते हैं कि यह याद रखना चाहिए कि अमूर्तता अंततः कलाकारों के व्यक्तिगत विकास की कहानी है। उन्होंने आगे भारतीय अमूर्त कला को तीन व्यापक शीर्षों के अन्तर्गत वर्गीकृत किया - जैविक, ज्यामितीय और ऑर्गेनो ज्यामितीय। जहां तरल आकार और रूप, रेखाएं और अन्य ज्यामितीय आकार, संस्कृति से संबंधित प्रतीक और ब्रश के स्ट्रोक से बनाए गए कार्बनिक तत्व, सभी अभिव्यक्ति के उपकरण बन जाते हैं। इसके अलावा वीडियो इंस्टॉलेशन जेसे न्यू मीडिया अभ्यास जोड़े गए हैं। 'द बर्ड' सोनिया खुराना का एक मूक, ब्लैक एण्ड व्हाइट वीडियो है, जो एक महिला के असफल प्रयासों के बारे में है जो बिना दरवाजे वाले कमरे से उड़ने की कोशिश कर रही है। नैन्सी अदजानिया इसे एक ट्रेजिकोमिक नाटक के रूप में लिखती हैं, जहाँ शरीर की सामाजिक शारीरिकता के साथ घर्षण में स्वयं का एक निजी कार्य, उनका प्रदर्शन सौंदर्य प्रतियोगिता उद्योग द्वारा प्रचारित पतली महिला शरीर के मिथक की पूँछ ताँछ करता है। वह महिला शरीर के रूढ़िवादी प्रतिनिधित्व पर सवाल उठाती है।

कलाकार अपने अद्वितीय अमूर्तन में विशाल ब्रह्माण्ड, कल्पित नाभिक, रंग, आकार और इतने सारे चिन्हों को चित्रित करने के लिए लगातार संघर्ष करते हैं। वह ऐसे चिन्हित क्षेत्र बनाना जारी रखता है जो भावों के अनकहे अमूर्त क्षेत्रों का पता लगा सकते हैं जहाँ दृश्य सार, सार का प्रतिनिधित्व करते हैं।

निष्कर्ष

प्रस्तुत शोध आलेख में अमूर्तन की पश्चिमी तथा भारतीय अवधारणाओं पर विचार किया गया और उपरोक्त से यह निष्कर्ष प्राप्त होता है कि सामान्य विचार के विपरीत भारतीय चिंतकों ने कला को स्वप्रतिष्ठत माना है तथा उपलब्ध लौकिक आकृतियों तथा रूपों को नकारने के स्थान पर उनके ही माध्यम से अभिव्यक्ति को स्वीकार किया है । अभिनवगुप्त, भरतमुनि आदि प्रबुद्ध विचारकों ने सूक्ष्म की विवेचना की है और इस भारतीय चिंतन को कलाकारों ने कला में भी आत्मसात किया है। आधुनिक भारतीय कला प्रथम दृष्टया पश्चिम से प्रेरित भले ही लगती हो परन्तु अभिव्यक्ति सर्वथा मौलिक तथा देशजचिंतन से अभिसीप्त है।

सन्दर्भ ग्रन्थ सूची

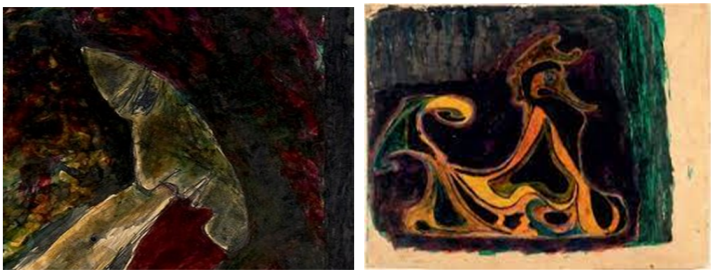
1. *The Transitional Modern: Figuring the Postmodern in India; अंशुमन दास गुप्ता, शिवाजी के0 पन्निक्कर, ललित कला समकालीन 41, नई दिल्ली, 1995।*
2. *Understanding Art; दिनकर कौशिक; कला दीर्घा-2 उत्कर्ष प्रतिष्ठान-लखनऊ, 2001।*
3. *Abstraction in visual Arts; स्वप्न चक्रवर्ती; वार्ता-2 कोलकाता, 2011।*
4. *Abstraction in the Art of Modern India; नंदिनी घोष; वार्ता वॉल्यूम। नंबर 2, कोलकाता, 2011।*
5. *Architectonics of Indian Abstract painting ; समीरनाथ मजूमदार; वार्ता वॉल्यूम 1-3 नंबर-2, कोलकाता, 2011*
6. *The Painter his Paint & the Viewer- a Process; The art of V. Gaitonde; जेसल ठाकुर, वार्ता वॉल्यूम 1-3, नंबर-2, कोलकाता, 2011।*
7. *Introduction: New persuasions in contemporary Indian Art; Gayatri Sinha, Voices of Change- 20 Indian Artists; संपादक - गायत्री सिन्हा; मार्ग प्रकाशन-मुंबई, 2010*
8. *Introduction; Yashodhara Dalmia, Contemporary Indian Art; संपादक - यशोधरा डालमिया; मार्ग प्रकाशन-मुंबई, 2002।*
9. *The Paradigms for Post Modern Art in India; Yashodhara Dalmia, Contemporary Indian Art; ; संपादक-यशोधरा डालमिया; मार्ग प्रकाशन-मुंबई, 2002।*
10. *Culture Specificity, Art Language, and the Practice of Modernism: An Indian Perspective; आर0 शिव कुमार, समकालीन भारतीय कला; संपादक - यशोधरा डालमिया; मार्ग प्रकाशन- मुंबई, 2002।*
11. *New Media Overtures before New Media Practice in India; Nancy Adajania, Art and visual Culture in India 1857-2007; संपादक गायत्री सिन्हा; मार्ग प्रकाशन; मुंबई, 2009।*
12. *Contemporary Art In India- A Perspective;, प्राण नाथ मागो; नेशनल बुक ट्रस्ट, नई दिल्ली, भारत- 2002।*
13. *Chapter II- Texts on Painting; Indian Painting; सी0 शिवराममूर्ति; नेशनल बुक ट्रस्ट, नई दिल्ली, भारत-2002।*
14. *Anandvardhana: K. Krishnamoorthy; Cultural Leaders of India – Aestheticians; प्रकाशन विभाग, सूचना एवं प्रसारण मंत्रालय, भारत सरकार।*
15. *Bharata: K. Krishnamoorthy; Cultural Leaders of India – Aestheticians;; प्रकाशन विभाग, सूचना एवं प्रसारण मंत्रालय, भारत सरकार।*

16. *Abhinavagupta: Kanti Chand Pandey; Cultural Leaders of India – Aestheticians प्रकाशन विभाग, सूचना एवं प्रसारण मंत्रालय, भारत सरकार।*
17. *कला में अमूर्त की भारतीय धारणा और परंपरा; मुकुंद लाठ, कला भारतीय, खण्ड-1, संपादकः पीयूष धिया, ललित कला अकादमी, नई दिल्ली, 2010।*

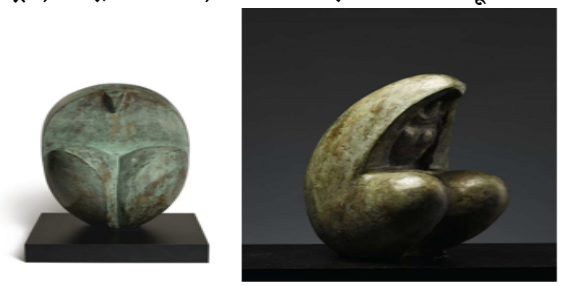
सन्दर्भ के लिये चित्र

रोशर ड्यूस्केवेला, माँरिस डेनिश, वाकर आर्टगैंलरी

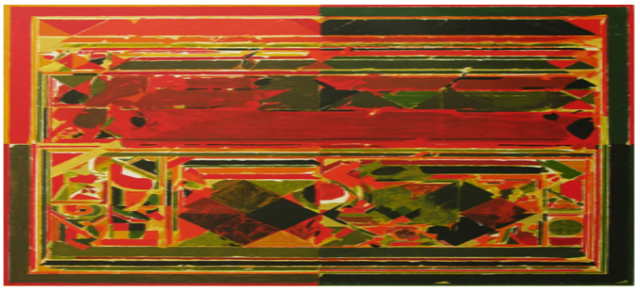
न्यूड वूमन (फेमेनूय्), पैब्लो पिकासो, 1910



पोट्रेट,रवीन्द्रनाथ टैगोर, विक्टोरिया एण्ड अलवर्ट म्यूजियम



द एग ब्राडड; स्टोन; प्रदोषदासगुप्ता द एग ब्राडड; ब्रान्ज; प्रदोष दास गुप्ता



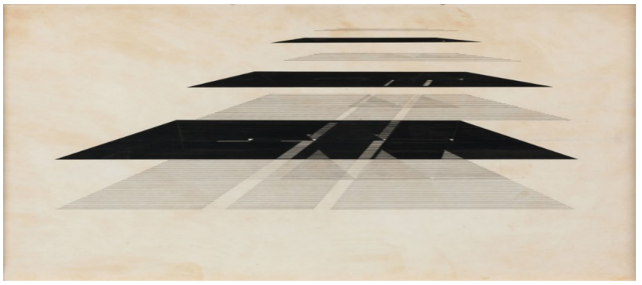
सौराष्ट्रा, एस. एच. रजा, 1983

तान्त्रिक कला तथा कश्मीरी शैवमत से प्रेरित चित्रकृतिया जी. आर. सन्तोष, 1990 सिटी इण्डिया कारपोरेट संग्रह से साभार

विजन, जहाँगीर सबावाला राइस फील्ड्स प्लानी हिल्स-॥, जहाँगीर बावाला

आबिट्यूअरी-बीरेन दे अनटाइटिल्ड, वी, एसगायतोन्डे

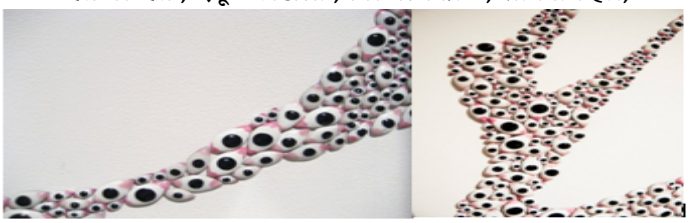
शब्द तथा प्रतीक के.सी.एस.पनिकर अनटाइटिल्ड- एच.एस.गादे1973



अनटाइटिल्ड-नसरीन मोहम्मदी, टेट लिवरपूल, 2014

पर्वत तथा चिडिया श्रंखला,जे. स्वामीनाथन, 1974

श्वेत पर श्वेत , दवून्ड श्रंखला ,पेपर पल्प प्रिन्ट, सोमनाथ होर, 1969



रिवर/डिजीस, अनीता दूबे,1999

अनटाइटिल्ड, जैराम पटेल

विडियो प्रदर्शन से एक स्थिर चित्र–द बर्ड, सोनिया खुराना